

ПРАВСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ В СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ

Е. Краснощекова

Источник: Краснощекова Е. Нравственный конфликт в современной повести / Е. Краснощекова // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы: [сб. ст.]. — Москва, 1971. — С. 175-199.



Повесть — жанр, всегда оперативно и остро отзывающийся на серьезные сдвиги в общественной жизни, в последние 15 лет переживает расцвет.

Интересно рассмотреть особую «ветвь» современной повести, где центральный конфликт предопределен разностью этических воззрений, моральных устоев персонажей. Сюжетный центр такой повести — «ситуация выбора», испытание, которое обнажает подлинное этическое содержание личности, крепость и глубину ее нравственных убеждений. Авторы таких повестей предоставляют читателю возможность как бы присутствовать при эксперименте, когда специально выбранные обстоятельства гарантируют точность испытания. Эксперименту сопутствует обсуждение результатов; дискуссионная проблематика таких повестей группируется вокруг кардинальных вопросов: человек и люди, личность и общество, мораль и политика, нравственность и духовность и т. п.

* * *

«Жестокость» П. Нилина — на редкость органичное создание: замысел писателя полностью реализовался в художественной сфере. Личность героя «Жестокости» — главный источник эстетического обаяния повести. Человечный, чуткий к людской боли, Венька Малышев — носитель осознанной, а не интуитивной, «естественной», нравственности. Мы «обязаны думать» — вот его девиз. Но правда, которую Венька ищет, питается не только опытом разума; герой не стремится подавить веления сердца.

В основе нравственного кодекса Малышева — ответственность перед временем и перед каждым человеком, с которым его сталкивает жизнь. Нравственный максимализм Веньки, комсомольца 20-х годов, его беспощадная требовательность к себе не отгораживают героя от людей, не лишают его доверия к человеку. «Венька жил искренним убеждением, что все умные мастеровые люди, где бы они ни находились, должны стоять за Советскую власть. И если они почему-нибудь против Советской власти — значит в их мозгу есть какая-то ошибка».

Малышев всей жизнью отстаивает свое понимание идеала коммунизма, свое отношение к людям. Герой работает в угрозыске, призванном творить возмездие. Но для Веньки его «дело» — прежде всего борьба за человека. «... В душу мы все равно обязаны залезать — в любую, если нас поставили на такую работу». Это словесная декларация. Один центральный эпизод — история Лазаря Баукина, другой проходной — вмешательство Веньки в судьбу рабочего Егорова — встают за ней.

Дело Баукина увлекло Малышева сложностью двух задач: изучить связи Баукина с бандитскими объединениями и уяснить «истинное самочувствие Баукина». Дело и отдельная человеческая судьба не противопоставлены в сознании Веньки — они едины. Поэтому он одерживает двойную победу, и трудно сказать, какая из них значительней: поимка ли бандитов сама по себе или то, что это сделали Баукин и его товарищи, еще недавно бывшие бандитами. Предельная самоотдача Веньки, личное мужество «завербовали мужиков»: они «могли быстро забыть всякую агитацию, если бы Венька, презирая опасность, неотступно не ходил за ними по опасным таежным тропам... Он покориł этих неробких мужиков не только силой своих убеждений, выраженных в точных сердечных словах, а именно храбростью, с какой он всякий раз готов был отстаивать свои убеждения».

Своеобразие художественной системы «Жестокости» предопределено смелым намерением художника разрешить острую нравственную проблематику, «погрузив» ее в обычный поток жизни. Оба испытания (дело Баукина, история с Егоровым) не есть что-то чрезвычайное в жизни Веньки. Перед нами не «опытная установка» для проведения эксперимента, а просто два «рабочих эпизода». Ритм привычного потока жизни сохраняется в них: пет подчеркнутой драматизации именно этих сюжетных звеньев, сконденсированности в них напряжения. Это только сильнее оттеняет органичность поступков героя, естественность его подлинно нравственной реакции на происходящее.

Автор последовательно уходит от эффектных сцен, неожиданных поворотов сюжета: не случайно момент пленения Воронцова — за пределами повести. Необходимо подчеркнуть и другое: логика сюжета в «Жестокости» следует логике обычной жизни, а не подчинена доказательству дорогой автору идеи, что нередко присуще повести с нравственным конфликтом. Правда, центральные эпизоды «прокручиваются» чуть медленнее, но не настолько, чтобы сломался единый неторопливый ритм повествования.

«Жестокость» имеет подзаголовок «Подробности жизни», точно определивший главную приметку стилистической повести: ей свойственна неторопливая обстоятельность деталей, спокойная уравновешенность описания. «Подробности жизни» как знак верности правде вплоть до мельчайших подробностей противостоят той искусственной романтизации жизни, когда игнорирование, казалось бы, неприметных мелочей перерастает в искажение са-

мой сути действительности. Спор Веньки с Узелковым, автором «красивых» репортажей, непосредственно связан с художественным выбором самого Пилина. «Узелковская» манера — антипод пилипсовской — эта разность выявляет антагонизм двух жизненных философий.

«Ночь была мгlistая, небо заволакивали черные тучи, и слезы всадников причудливо рисовались на фоне бархатисто-темного неба», — начинается репортаж Узелкова. Описание героического похода Веньки через тайгу в Воеводский угол нарочито антипатетично. «Дорога все время идет вдоль тайги, которая шумит на разные голоса. Будто там внутри, в самой глубине — в чащобе, громко переговариваются люди, завывают волки и грозно мяукают огромные коты. Но это только кажется. Никого там нет».

И сам угрозыск у Пилина предельно обытовлен: «В коридоре, па зеленой скамейке с выгнутыми чугунными лапами, сидели по утрам, пригрюнившись, как на приеме у зубного врача, свидетели и воры в ожидании вызова на допрос». Момент резкого напряжения (где-то недалеко идет схватка с Воронцовым) обрамлен упоминанием о громыхающих телегах, лающих собаках. «Слышно даже, как гремят цепи и взвизгивает проволока, па которой скользят кольца от цепей, удерживающих собак-волкодавов». Наконец, напряжение разряжается: «Из зарослей боярышника выходит Венька.

— Взяти,— говорит он».

Особенная художественная логика «Жестокости» сказывается и в том, что гуманистическая идея утверждается прежде всего самой жизнью Веньки, столкновение же его с Узелковым только окончательно проясняет (по закону контраста) ее сущность.

Противником Веньки оказывается человек мелкий, внушающий поначалу герою и его другу презрительную жалость. Как личности Венька и Узелков несоизмеримы. Но в повести и нет поединка личностей, сталкиваются разные человеческие философии. Узелковщина как система взглядов уже отчуждена от одной личности — она включает в свою орбиту многих, начиная с рядового работника угрозыска Голубчика и кончая одним из руководителей обкома комсомола Сумским. Но не случайно она наиболее полно выявилась в словах и поступках ничтожного Узелкова. Это «философия» внутренне слабых людей, хотя их бездумные может стать па практике источником грубой силы. Демагогия узелковых маскирует их паническое отступление перед сложностями жизни, природную бездарность, страх перед возможностью разоблачения.

Исходный пункт демагогической философии Узелкова — противопоставление дела и человека, политики и морали; при этом первое полностью перекрывает второе: дело растворяет человека, во имя произвольно толкуемых политических интересов отбрасываются всякие нравственные аргументы. Объясняя свою позицию

в истории с исключением из комсомола Егорова, Узелков заявляет: «Иногда в политических интересах надо сурово наказывать одного, чтобы на этом примере научить тысячи». Венька потрясен: «Так значит ты, Узелков, считаешь, что можно сурово наказывать даже не сильно виновного, лишь бы кого-то там научить? А это будет чья мораль?» — «Я морали сейчас не касаюсь. Мы говорим о более серьезных вещах. Егоров не какая-то особенная фигура. В огромном государстве, даже в пределах одной губернии, его и не заметишь. Как какой-нибудь гвоздик. А тем не менее на его деле мы могли бы научить многих» (курсив мой. — Е. К.).

Моральные определения человеческих поступков, к которым прибегает Венька, для Узелкова неприемлемы. «Совесть? Что касается совести, как ты ее понимаешь, и всякого правдоискательства, то я это предоставляю разным вульгаризаторам вроде тебя, товарищ Малышев. Меня христианская мораль не интересует», — обрушивается Узелков на Малышева. Мораль как таковая для Узелкова — религиозное заблуждение. Ему нравственные категории ни к чему — все в человеке, по Узелкову, можно исчерпать политической формулировкой. «Ты всех постарайся подогнать под какие-то тезисы», — догадывается Венька. В своей бездушной безапелляционности Узелков вырастает в зловещую фигуру. «Нет, он не тренач. Оп, пожалуй, еще хуже, если в него взглядеться», — начинает понимать Венька.

Узелков и Малышев должны были столкнуться — их конфликт неизбежен. Но почему же победила узелковщина?

Обратимся к взаимоотношениям Веньки и его товарищей — друга-рассказчика, ребят из угрозыска. Союзники в жизни — они в сфере человеческой философии тоже оказываются его оппонентами. Юноша-рассказчик любит Веньку, верит в него, восхищается им, но не во всем понимает своего друга. «Я удивился» — самая типичная реакция рассказчика на слова и поступки Веньки. Наблюдая, как Венька возится с Баукиным, его друг замечает: «...то, что Венька так заботливо относится к нему, показалось мне странным... Я даже возмутился про себя... Хоть убей, я не видел в Баукине ничего замечательного...» Для рассказчика Баукин — бандит, который должен быть наказан. Для Веньки «Лазарь — мужик толковый, но запутавшийся, мужик не трусливый, твердый, сердитый. И бедный». В отношении Веньки и его друга к человеку как таковому — то различие, которое существует между догматическим повторением поверхностных истин и творчеством. Рассказчик накладывает на жизнь схемы общеупотребительных представлений — Венька же ищет, размышляет, мучаясь, ошибаясь.

«Ты думаешь, все это так просто», — бросает Венька другу. Мораль рассказчика честна, в ней нет узелковской спекуляции на высоких идеях, но она упрощена, слена ко многим сложностям жизни, и поэтому она на практике, может быть, чаще смы-

кается с узелковской извращенной моралью, чем с Венькиным высоким доверием к людям. Пробудившаяся активная ненависть ребят из угрозыска к узелковской демагогии сблизила их с погибшим товарищем, но они так и не смогли до конца понять Веньку. Нравственная зрелость Веньки в той ситуации, которая дана в «Жестокости», обусловила его одиночество среди друзей. Такое одиночество временно. Но художник освещает именно этот момент духовного роста юных революционеров, чтобы передать драматизм, которым сопровождалось утверждение новой, коммунистической морали.

Советская литература 20-х годов с присущей ей страстностью непосредственного свидетельства поведала о жарких схватках, в которых оформлялась новая мораль, жизненных драмах, которыми отмечены пути к постижению ее подлинной гуманистической сущности.

Над судьбами гуманизма в годы революции и гражданской войны размышляли многие советские писатели: К. Федин, Вс. Иванов, А. Неверов, И. Эренбург, А. Фадеев, Ю. Либединский... Трагичны и поучительны истории тех героев Федина, Эренбурга, Иванова, которые, отвергая любовь как размягчающее чувство, вдохновлялись в революционной борьбе лишь холодной, всеокрушающей ненавистью к врагам. «Сострадание и любовь можно обмануть; ненависть, священное боевое чувство в борьбе человека со злом, дает человеку видеть это зло во всей его черноте сквозь всякие прикрасы», — так Лидия Сейфуллина воспроизвела «логику чувства» тех, кто вынес на своих плечах многие испытания, сложности революции¹. Но это порождало трагедию одиночества, отрыва от живой, чувствующей революционной массы. Исповедуя лозунг — бороться «за людей, но не за человека», Курт Вац, Николай Курбов, Никитин из «Цветных ветров» Вс. Иванова превращались в фанатиков сектантского толка. Честность этих героев нельзя подвергнуть сомнению, но их человеческая философия нередко смыкается с узелковской.

В большевиках Неверова, Фадеева, Либединского находит своих единомышленников Венька Малышев. Андрон Непутевый из одноименной повести Неверова бьется над формулой, родившейся из его опыта: «Не жалеть нельзя и жалеть нельзя». Андрон ненавидит настоящих врагов, но в его душе живет и горе, вызванное гибелью товарищей, и сожаление о смерти мужиков — «дураков», оказавшихся в лагере врагов из-за своей приверженности старому.

Жалость такого рода не есть что-то исключяющее все иные чувства, которые питают волю большевика (ненависть, к примеру). Мало того, боль за человека — это источник еще одного импульса действительной энергии, необходимой Андрону в борьбе

¹ Л. Сейфуллина. О литературе. М., «Советский писатель», 1958, стр. 150.

за счастье того мужицкого меньшинства, которое пока еще не понимает и не принимает его борьбу².

П. Нилин смотрит на своего Веньку, комсомольца 20-х годов, с высоты сорокалетнего опыта жизни нового общества, поэтому им предельно заострен конфликт между сторонниками двух человеческих философий. От импульсивных раздумий Андрона так отлична четкая позиция Малышева. Юный герой в своей правдивой мудрости может быть сопоставлен с Левинсоном из «Разгрома», в образе которого гуманистическая традиция 20-х годов нашла наиболее полное воплощение.

В финале «Жестокости» с особой отчетливостью обнажилось свойственное повести органическое единство нравственного содержания повести и ее центрального характера. Идеиная позиция определяет судьбу героя. Сама эта позиция окрашена своеобразием его личности.

Трагическая гибель Веньки мотивирована и объективно, и субъективно. Герой переживает первое в своей жизни нравственное испытание. Его «человеческая стоимость», моральная стойкость подвергаются проверке на редкость тяжелой. Тяжесть этой проверки отпечется естественно возникающим сопоставлением с другим испытанием, которое преодолевает Венька,— его противоборством со стихией. Пробираясь вьюжной ночью в Воеводский угол, неделями блуждая в одиночестве по комариной тайге, герой, не в пример своему другу, ни на секунду не поддается растерянности, усталости. Наедине с суровой природой — он всегда победитель. Оставшись же один на один с самоуверенной узелковщицей, Венька оказался в ситуации трагической... Он видит, что начальник стремится нажить популярность на пленении Воронцова, что во имя «высшей политики» он попирает дорогие Веньке законы правды и добра. «У него нет никакой совести» — эта истина открылась Веньке и потрясла его. Ведь в руках начальника власть, он, подобно Узелкову, «давно уже присвоил себе право говорить от имени высшей силы». Малышев чувствует, что невольно становится участником обмана. Это соучастие оборачивается для Веньки личным предательством по отношению к Баукину, который верил в него. Нравственное чувство Веньки возмущено самой вероятностью потерять уважение Баукина, поступиться своей совестью, пойти на сделку с ней. Он должен любым путем исключить себя из обманщиков: «Я в холодах сроду не был! И никогда не стану холоум! Никогда!» Самоубийство — последний бой, который Венька, оказавшись в столь сложной ситуации, мог дать своим противникам. Юноша был поставлен перед суровым выбором и не захотел избежать его. Избрав стезю непримиримости, он был последователем.

² См. об этом подробнее в моей статье «Проблема гуманизма в годы революции и гражданской войны (образы большевиков в советской прозе первой половины 20-х годов)». — «Филологические науки», 1966, № 1.

«Жестокости» в творчестве Нилина предшествовала повесть «Испытательный срок». Оба произведения выросли из одних и тех же жизненных впечатлений, тем очевиднее их жанровое различие. Если «Испытательный срок» при всей повизне звучания все же только еще одна интересная повесть о «буднях советской милиции», то «Жестокость» — во многом поваторское произведение. Тот конфликт, который определил весь художественный строй «Жестокости», в «Испытательном сроке» лишь намечен, не влияет на сюжет, выглядит «интеллектуальным довеском» к нему. Так, слова Жура: «Мы не должны держаться тут как будто мы какие-то чурки с глазами. Как будто мы ничего не чувствуем, а только лупим по глазам. Убийца, мол, значит, бей его...» — предвосхищают всю систему работы Веньки в угрозыске. В сопоставлении чувствований, взглядов Зайцева и Егорова лишь угадываются расхождения узелковых и Веньки («Ты всех должен подозревать... Никому верить нельзя», — поучает удачливый Зайцев робкого Егорова). Расхождение героев еще ни в коей мере не определяет их судеб. Главные конфликты повести вне драмы идей. Пока у Нилина судьба сама по себе, взгляды сами по себе. В отличие от драматической «Жестокости», «Испытательный срок» повествователен, легко размыкается на ряд эпизодов, в которых перед повичком Егоровым открывается его будущая работа. Сегодня, спустя почти полтора десятилетия с момента появления нилинской «Жестокости», особенно отчетливо сознается ее связь со своим временем. Ее герой одержим высокой гуманистической идеей, верой в беспредельную силу человека, в вечно живую его совесть. В этой вере — источник всей романтической атмосферы «Жестокости», простой и высокой ясности ее идейных решений. Проза последующего десятилетия (60-е годы), развивая гуманистический опыт книг-предшественников, представила более развернутый анализ затронутой Нилиным этической проблематики. Выводы стали более сложными не только за счет непрямолинейности отдельных звеньев анализа, но и за счет его многоаспектности.

Страстным желанием художников наших дней довести до каждого человека всю значимость высоких нравственных ценностей, завербовать читателей в стан активных борцов за Правду и Человечность продиктованы полемическая острота, публицистическая горячность повестей с нравственным конфликтом, написанных за последнее десятилетие.

* * *

В начале 60-х годов «старый Тендряков», деловито погруженный в злобу дня («Ухабы», «Не ко двору» и др.), смело обратился к дискуссионной этической проблематике. Родился «новый Тендряков», автор повестей «Тройка, семерка, туз», «Суд», «Чрезвычайное», «Короткое замыкание». Первые две повести вызвали особенно острые споры в критике.

«Тройка, семерка, туз» (1960) открывается развернутым пейзажем: полноводная река, текущая по дикому, необжитому краю к полярному морю. «Местами она свой лениво-суровый характер меняет на яростный — кипит-кипит среди камней, брызжет, несет хлопья желтой пены. Здесь пороги. Их несколько по всей реке. И самые крупные — Осторожки». Мотив испытания суровой природой звучит у Тендрякова еще настойчивее, чем в «Жестокости». Для Веньки поход в Воеводич угол — лишь эпизодическая проверка его воли, для героев Тендрякова, жителей маленького сплавного поселка, их поединок с рекой — жизнь, отложившая свои приметы и в их характере. Но главным испытанием в жизни сплавщиков все же оказывается, как и в судьбе Малышева, другое испытание — человеком. И Нилин, и Тендряков из двух конфликтов: природа — человек, человек — человек — выбирают второй с его неизменной «ситуацией выбора», резкой дифференциацией персонажей в соответствии с их пониманием смысла жизни, активной защитой добра или пассивным принятием зла.

В отличие от «Жестокости», где обычный ход жизни составляет содержание, определяет ритм повести, в «Тройке...» он дан как неподвижная экспозиция. Сюжетное движение совершается в рамках «чрезвычайного», толчок к нему — появление в тихом поселке уголовника Бушуева: его полуживого вытащил из бурлящей у порогов воды самой молодой из сплавщиков Лешка Малишкин. Но уже и сама экспозиция как бы подсказывает неизбежность будущего эксперимента. Очень уж дистиллированы, очищены от всех «примесей» условия, в которых живут сплавщики: исключительно «чистая среда» готовится для опыта. Поселок существует сам по себе. Его связи с миром предельно ослаблены: «молчаливый, загадочный поднимался над рекой лесистый берег — величественная стена, отделяющая маленький поселок от остального мира». Грозный шум порога с самого начала повести как бы предвещает драму.

Из всех сплавщиков не случайно под удар испытаний поставлены трое: Саша Дубинин, бригадир, самый уважаемый человек в поселке, жадный и скрытный Егор, наконец, Лешка. Саша, по Тендрякову, обыкновенный честный человек. Но художник дает понять, скольких усилий стоит обыкновенная честная жизнь: «поднять упавшего, успокоить отчаявшегося, защитить слабого, чувствовать при этом, что ты способен радовать других». Такая «простая программа» на практике — каждодневное служение людям. «Я щедрый, я сильный» — этим самоощущением продиктовано и отношение Саши к Бушуеву. «Беру себе не потому, что особенно верю, — обращается Дубинин к Бушуеву, решившему остаться в поселке, — а потому, что не опасаясь — у нас не развернешься. Так-то, друг».

Все дальнейшее действие опровергает этот тезис Саши. «Тезис — антитезис» — такова система авторского мышления в этом произведении. Доверие Дубинина оказывается обманутым дваж-

ды. Коварство Бушуева он предчувствовал, а вот предательство Лешки, о котором Саша, кстати, так и не узнал, безусловно, поразило бы его.

Почему сплавщики пасуют перед Бушуевым — «скопом робеют «перед нахальством, хищностью картежника? Ответ надо искать в социальной психологии жителей поселка: их мораль — лишь одно из проявлений этой психологии. «Сытно, покойно — сон да работа, работа да сон». Такой ритм жизни сплавщиков, заторможенный, однообразный, без потрясений, испытаний, культивировал пассивность их мировосприятия. Личное начало в каждом из сплавщиков спало, не находя надобности в пробуждении. «Нужно!» — этот девиз формировал нравственный кодекс сплавщиков, не жалеющих сил для дела, построенных вручную дамбу в километр. На этом «нужно» и держалась сила Дубинина.

Испытание, которое переживают сплавщики с приходом Бушуева, — это не столько проверка всех, сколько каждого. От них требуется не выполнение долга, а реализация своего нравственного права, проявление личной активности, силы для которой приходится черпать не в единстве желаний всех, а в собственной индивидуальности. Торжество Бушуева, вовлекшего весь поселок в бешеный картежный угар, натравившего одних сплавщиков на других, и стало возможным вследствие кризиса той «естественной» коллективной морали, которая правила поселком много лет, которую поддерживал и на которую опирался Дубинин. Под прессом испытаний обнажилась поверхностность ее внедрения в души, ее «инфантильность». Первое качество крупнее представлено в переживаниях и поступках Егора, второе — Лешки.

Подчиняясь справедливым законам поселка, Егор, однако, внутренне был человеком бушуевского толка, но это не трогало никого; егоровская жадность вредна лишь для него самого (морит голодом себя, жену), а работает он даже лучше многих, рассуждали сплавщики. Карточная игра вдруг приоткрыла ту истину, что Егор страшнее Бушуева: ведь пока Егор не включался в игру и главной фигурой оставался Бушуев, игра была азартна, щекотала первы, возбуждала: от Бушуева шли токи инициативы, которых так не хватало сплавщикам. «Как только Егор сел, игра сразу изменилась. До сих пор шутили, перекидывались незначительными замечаниями, похачатывали, проигрывали легко, чувствовалось, что, несмотря на поднявшиеся ставки, играют для удовольствия. С появлением Егора ставки не возросли, а, наоборот, уменьшились, по шутки как-то сразу увяли, все вдруг стали серьезны, на скомканные деньги глядели не прямо, а как-то стыдливо, искоса». Азарт игры сменился азартом наживы.

Так обнажается коренное различие, которое существует между привычным, вынужденным приятием определенных моральных норм жизни и подлинно нравственным содержанием личности. Испытание всегда помогает увидеть это различие, неизменно приоткрывающее настоящего художника. У Бушуева система поведе-

пья и нравственные убеждения синхронны друг другу. Он, с его порочно чистыми глазами, движениями, напоминающими повадки кошки перед прыжком на воробья, весь налицо в своей завершенности, целостности. Неповоротливый, тяжелый, скрытный Егор — «подпольный человек», и он не менее, если не более, страшен.

Оказавшись перед необходимостью самостоятельного действия, Лешка Малинкин весь отдался чувству страха. Бушуев после страшной ночи тайно отдал ему на хранение выигранные деньги. Теперь Бушуев случайно убит Сашей, вынужденным защищаться. Только Лешка своим признанием может спасти Дубинина, обвиняемого в убийстве ради денег. Врожденное нравственное чувство живет в юноше, он ощущает, что, скрыв деньги, а затем бросив их в реку, он совершает предательство, но Лешке не хватает нравственной убежденности, которая обычно питает сопротивление даже, казалось бы, неразрешимым обстоятельствам, дарует трезвость в момент эмоционального потрясения. Мораль Лешки и его товарищей не выстрадана, а только принята (пужно!), во многом однопозначна привычке — ей пассивно следуют, а отстоять ее в поединке с Бушуевым не могут, остаться верными ей в минуты страха не в состоянии.

Драма, разыгравшаяся в поселке, потрясла сплавщиков: «Програли в карты человека! И какого человека — Сашу!» Подобно тому как смерть Веньки толкнула его товарищей на конфликт с начальством, арест Саши пробил брешь в привычной пассивности жителей поселка. Возможно, инстинкт правды и чувство долга перед товарищем толкнул их к действию. В момент свершившегося духовного сдвига Тендряков и оставляет своих героев.

Герои Тендрякова в отличие от пилюнских не способны сформулировать свои этические воззрения. И автор «Тройки...» сознательно ограничивает глубину психологического проникновения в духовный мир персонажей степенью их самопознания: человеческая философия сплавщиков почти не выявлена в словах — она встает за их поступками. Психологической фактуре повести не свойственна сложная юапсировка. Так, борьбу противоречивых чувств в душе Лешки Тендряков подает предельно высветленно, чуть прямолинейно. «А Саша!.. Убийца! Даже вслух произнести это слово не осмелишься, даже подумаешь — кровь стынет. Каково сейчас ему? И все он, Лешка... Он вытащил из порогов этого Бушуева (зпал бы тогда!), он не решился бежать вчера к Саше и рассказать ему все... А теперь деньги... Если Саша узнает о них!»

Но конкретность, «приземленность» психологических мотивировок соседствует в повести Тендрякова с открытой заявкой автора на широкое толкование поступков, мотивов... В описании конкретных ситуаций привносится притчевая назидательная интонация. «Сегодняшние характеры и отношения как бы отвлече-

каются от самих себя, начинают уходить в категорически неподвижную всеобщность и неизменность»³. Тендряков как будто теряет веру в убедительность яркого факта жизни, прибегает к многозначительному авторскому комментарию. До уровня этого комментария подтягиваются и размышления героев. Естественно, что они теряют индивидуальный колорит: и герои, и автор изъясняются на единообразном, довольно безликом языке. Переживания Дубинина, стоящего над телом убитого им Бушуева, «программируются» таким противоречием: «Не виноват! Нельзя было поступить иначе. Чиста совесть!» Но — «нет прощения тому, кто приносит смерть». В этом же стиле выдержан авторский комментарий: «Древняя, как сама жизнь, история — человек не поладил с человеком. И сто, и двести, и много тысяч лет назад такие вот Бушуевы подымали нож и тонор на других, заставляли и на них подымать нож. Неужели это проклятие вечно, неужели от него нельзя избавиться?» Так острота конфликта автором смягчается, его разрешение выносится за пределы компетенции героев повести. Итог противоречит исходной заявке.

Повесть «Суд» (1961) по своей эстетической природе двойственна. В ней как бы совместились две художественные тенденции: запечатленная в «Жестокости» и намеченная в «Тройке...»

Первой половине «Суда» (примерно до IV главы) свойственна обстоятельность рисунка: автор улавливает «подробности жизни», показывает героев в тех ситуациях, в которые их ставит постоянное, рядовое течение жизни. Даже «чрезвычайное» — убийство на охоте молодого парня — показано нарочито буднично, включено в круг непрерывающихся каждодневных забот всех тех, кто оказался связанным с убийством и следствием. Художественная манера Тендрякова здесь щедра на сочные описания. Сцены охоты, пожалуй, лучшие страницы тендряковской прозы. Динамичность повествования не отрицает «густоты» пластической авторской манеры.

Начальные главы «Суда» сближает с «Жестокостью» и сам принцип совмещения «подробностей жизни» с напряженным этическим анализом. Как рецидив узелковщины воспринимается естественное для некоторых героев «Суда» противопоставление Дудырева, начальника строительства, фельдшеру Митягину (на обоих падает подозрение в убийстве). Всемогущий Дудырев и «маленький человек» Митягин. Когда-то Узелков рассуждал: «Егоров не какая-то особенная фигура». «Не ровняй себя с Митягиным, Константин Сергеевич», — поучает следователь Дитятичев Дудырева. В представлениях узелковых-дитятичевых человек сам по себе как бы не существует. Он накрепко привязан к должности, в которой состоит на сегодняшний день. Она становится синонимом «человеческой стоимости». «Деловое имя» от-

³ Я. Билинкис. Изображение жизни. Заметки о прозе В. Тендрякова. — «Север», 1965, № 5, стр. 121.

чуждается от человека, его нравственного содержания, более того, оно в итоге поглощает носителя как значимую человеческую единицу. Дудырев осознал это неожиданно и на редкость отчетливо. «Дудырев против Дудырева. Он выступает против своего, известного всему району имени. Имя — бестелесный звук, по оно могуче, оно грозит прокурору и следователю осложнениями, заставляет их искать удобные пути, искать истину «под фонарем». И сам Дудырев с его напористостью, твердостью, отделившись на время от своего имени, оказывается бессильным что-либо сделать... В силу такой логики человек и «имя», человек и «общественная польза» нередко оказываются понятиями разнонаправленными и предпочтение отдается «имени», «пользе». Зловеще звучат слова доморощенного философа Доната Боровикова: «Ради общей пользы я себя пхну, куда хочешь. А уж ежели своей башки не пожалею, то и твою навряд ли». Боровиков так далеко разводит человеческую заинтересованность и пользу общественную, что жертва становится неременным условием общественного развятия.

Цель художника — обнажить антигуманную сущность боровиковской «философии». И она реализуется в сюжетном движении повести: следователь Дитятчев толкнул охотника Семена Тетерина к самой большой в его жизни беде.

Метания Семена объяснены своеобразием его личности, сложной ситуацией, в которой он оказался. Душевная цельность охотника дала трещину еще в те часы, когда он увидел мертвое тело парня, когда ему ударило в сердце чужое горе — горе отца Михайлы, «невысказанное, непоправимое, безропотное». «Всегда уверенный в себе, всегда спокойный», Семен почувствовал «страшный разлад в душе». Когда Семен глядел на равнодушного к горю Михайлы парня-шофера, из его груди готовы были вырваться горестные упреки: «Да возмутись же, обидься за другого — живая душа мается! Такая же живая, как твоя собственная. Прими ее боль, как свою. Можешь помочь — помоги, не можешь — просто пойми человека. Понять — это, пожалуй, самое важное». И он ждал такой доверчивой открытости и от Дудырева, и от следователя, которым он принес найденную пулю, единственное доказательство, что убил парня Дудырев. Но следователь, уже заранее принявший виновность Митягина (ведь это отводило вину от «особенного человека» Дудырева), сразу отказал в доверии Семену. «Первое, что придет нам в голову, — вы собираетесь спасти виновного дружка и утопить Дудырева». От подозрений следователь перешел к угрозам «Вы понимаете, чем это пахнет? Кто вам поверит?.. Как знать, не придется ли нам и против вас возбудить дело. Помните, что вы сами не безвинны». В первый момент встречи со следователем Семен готов был видеть в нем прежде всего человека — теперь перед ним была «сила, способная обвинять», она внушала страх и ненависть. Обманул доверие Семена и Дудырев. В сознании охотника следова-

тель и Дудырев, с их черствым равнодушием к судьбе Митягина, презрительным недоверием к нему самому, объединились. «Они-то споятся... Они-то отыграются! И на ком?.. Эх...», — горестно заключил Семен.

Начиная с XVII главы характер повествования «Суда» резко меняется: вместо «подробностей жизни» торопливая смена «монологов» — самовыявлений Тетерина и Дудырева. Монологи Семена малоиндивидуальны, лишены тепла подлинного переживания («Простак ты, Семен, простак. Считаю, век прожил, а до сих пор в ум не возьмешь, что плетью обуха не перешибают... Помогай там, где можешь помочь, не можешь — живи себе в сторонке»). Еще в большей степени это относится к размышлениям Дудырева. Истины, которые открываются ему, уж слишком «общепотребительны»: «Гнусно прикрываться собственным всемогуществом. Превыше всего — уважение к человеческому достоинству! Жить с вечным презрением к себе — да какая же это жизнь!.. Как не догадывается прокурор, что нельзя уважать себя, свершив подлость, пусть не своими, а чужими руками». В монологах Дудырева многое от публицистического трактата на нравственные темы. Да и перелом, происшедший в душе героя, вызывает недоумение: оттолкнув недоверием Семена, Дудырев вдруг приходит к следователю с признанием вины. Трудно отделаться от впечатления, что новая роль привлекла Дудырева прежде всего тем, что в ней «было что-то красивое, благородное, успокаивающее совесть».

Так дорогая писателю социальная проблема, приобретая все большую и большую самостоятельность, начинается, наконец, открыто обсуждаться сама по себе, вне человеческой сферы (лобовые доводы, четкие резюме). «Логика художественности и логика социологическая» оказываются «во взаимных неладах»⁴. Мысль об уязвимости «внутряной нравственности» естественного человека, одна из центральных в «Тройке...», действительно во многом объясняет и душевный кризис Семена Тетерина. Но если в первой части «Суда» в соответствии с логикой жизни этой мотивировке сопутствуют иные, то во второй именно она одна намеренно педантизируется. Предательство Семена — его личная вина, и он за нее должен расплачиваться. «Нет более тяжкого суда, чем суд своей совести». Изнутри грядет слабость Семена — он не преодолел ее, нет ему прощения. В первой части все было сложнее; кризис и там назревал во многом изнутри, но куда сильнее звучал мотив предопределенности отступничества героя поступками других людей. Семена толкнули на это Дитятичев, Боровиков, Дудырев — все те, в ком он искал поддержки. Малодушие охотника — не только вина его, но и беда, доказывал Тендряков в первой части, размышляя над острой проблемой ответственности об-

⁴ И. Соловьева. Проблемы и проза. Заметки о творчестве В. Тендрякова. — «Новый мир», 1962, № 7, стр. 245.

щества перед отдельной личностью. Девиз первой части: «Попасть — это, пожалуй самое важное», — второй: «Самое важное — осудить».

Последняя глава «Суда» уже открыто спорит с начальными: носителями справедливости выступают следователь и прокурор, рядом с ними... Донат Боровиков. Семен же оказывается объектом всеобщего презрения — «заместо зверя огородное пугало прищип...» И он признает всю тяжесть вины без оговорок. Но ведь автор способен видеть дальше любого своего персонажа. Нет, оказывается, и он во всем солидарен с Дудыревым, который так объясняет падение Тетерина: он (Дудырев) усложняет жизнь. «Усложняет, а после этого удивляется, что Семен Тетерин, оставив лес с его пусть суровыми, но бесхитростными законами, теряется, путается, держит себя не так, как подобает».

Не случайны прямые объяснения. Ради четкости вывода писатель готов поступиться полнотой логики, свести весь опыт жизни к дорогой ему идее «усложнения». Ведь источник драмы Семена не столько в том, что привычная для него жизнь усложняется, сколько в том, что искажаются естественные нормы такой жизни.

Диктат конечного вывода приводит к тому, что в повести, как не раз отмечалось в критике, существуют два разных Дудырева, а Донат Боровиков совершенно неожиданно становится в конце пропагандистом гуманности. Резко мепяется сама фактура повести во второй ее половине: жизненно достоверная, сочная плоть улетучивается, зато появляются публицистические сентенции, повествование становится четким до «каркастности».

Как мы видим, повестям Тендрякова свойственна проблемная многоаспектность. При сопоставлении с «Жестокостью» она особенно бросается в глаза. Но автор «Тройки...» и «Суда» не смог пока по-настоящему зрело и во всем самостоятельно разрешить ее, «упорядочить» художественно: в ткани повестей проступают следы смены одних идейных решений другими в процессе самого творчества.

* * *

Молодые писатели наших дней, увлеченные этической проблематикой, по природе своего дарования различны. Но тем интереснее сопоставить их произведения с книгами художников такого смелого таланта, как Нилин и Тендряков.

Человек и люди, сложные пути их трагического размежевания занимают В. Максимова с первой повести «Мы обживаем землю» (1961) до последней — «За чертой» (1967). Его герои — люди нелегкой судьбы, оказавшиеся вне круга обычной, «нормальной» жизни и пытающиеся стать в этот круг.

Скачок к нравственной зрелости, совершенный героем первой повести, запечатлелся в самом соотношении ее эпиграфа и заголовка: «Знаю ли я людей» — «Мы обживаем землю».

Конструкция повести предельно рационалистична: в первой главе дается исходная посылка, последовательно опровергаемая развитием сюжета. «Что есть человек?» — этот вопрос, подобно «программе», задаваемой машине, закладывается в душу героя. Исходные данные четки, безапелляционны; юнопа недоволен собой — «просто я не состоялся», людьми — «хотя бы одна уважающая себя особь», жизнью, где царит «удушающая обыденность». Все последующее повествование предельно сгруппировано вокруг отдельных людей. В противоборстве с тайгой совместились два конфликта, обычные для нашей повести: человек — природа, человек — человек. Подлинная стоимость каждого из героев Максимова обнажается под прессом тяжелейших испытаний, которые несут река с ее порогами, бесконечность тайги, холод, голод. Повествование — взволнованный рассказ героя, в душе которого противоборствуют два мнения о людях: «мое», казалось бы, твердо устоявшееся, и новое, диктуемое жизнью. Он цепляется за «мое», по уже не может не принимать справедливое. Так, «нежное существо — кусок флегмы» Димка умирает, спасая товарища; оказывается, начальник отряда Колпаков не кокетничает своей таежностью, а действительно «лесная мудрость» ему «вроде таблицы умножения...»

Отчего так неумолимо ломаются «мои» человеческие представления? — пытается понять герой. «Может, значительной смерть видится здесь лишь потому, что она оттесняется огромными пространствами и безлюдием?» Выломившись из быта, растеряв привычные обыденные связи, отрешившись от тщеславных влечений, люди здесь предстали в естественных измерениях, их «человеческое вещество» в «чистом виде» проходит нравственную пробу. Эти размышления героя Максимова — прямой комментарий к жизненным ситуациям во всех тех повестях с нравственным конфликтом, где налицо раскованность, драматичность «экспериментальных коллизий», взятых вне быта, вне привычного потока жизни.

Почему нарочитая заданность сюжета и эскизность образов не подорвали художественную основу первой повести Максимова? Во-первых, судьба рассказчика им самим себе «задана». «Запродав себя на Север», он сам поставил эксперимент над собой, решил подвергнуться суровой нравственной проверке. Так совпали сюжетная и жизненная коллизии. Во-вторых, и это главное, большой заряд эмоционального воздействия исходит от тона, ритма повести, создающих необычайно искрепшую, чутко напряженную атмосферу. Все ее художественные компоненты: ритм, тональность, раскадровка на отдельные сцены-портреты — на редкость синхронны самой обстановке действия: быстрый, коварный бег реки, меняющиеся суровые пейзажи на ее берегах, каждодневный риск, которому подвергаются немногословные мужественные люди, вступившие с ней в опасное единоборство... Перед нами монолог героя, пережившего, перестрадавшего весь этот

путь, он воссоздает в памяти пережитое как произошедшее только что — кадры высветлены с предельной отчетливостью, как бы освещены магниевой вспышкой. Это рассказ юноши, по юноши, прошедшего рядом с Колпаковым и его товарищами тяжкую дорогу; он научился от них видеть в подвиге обыденную работу, в самопожертвовании — просто единственно возможный в тех условиях вариант поведения. Лиризм повести скрыт, и его теплом окутаны герои, само же повествование почти лишено всякой патетики; оно сдержанно, лаконично, его ткань графически строга. В четко определенной, скупой на краски характеристике персонажей тоже что-то от графики с ее черно-белой простотой.

Повесть Максимова «Жив человек» (1962), как и первая, монологична. Сергей Царев, бежавший из лагеря уголовник, полузамерзшим доставлен в районную больницу. Лежа на койке, он «прокручивает» в памяти «ленту» своей жизни и комментирует ее. Кадры прошлого перемежаются со сценами в больнице, всплывают неожиданно, чуть в дымке: герой часто впадает в полусон-полуобморок. Конструируется единый «фильм» с характерной перебивкой планов, временными смещениями. «Впервые, пожалуй, за много лет жизнь, прогоняемая сквозь него все последнее время убыстренной кинолентой, когда он почти не успевал запомнить лиц, мест, событий, замедлилась, позволяя ему рассмотреть, кадр за кадром, мельчайшие свои подробности».

Над соотношением беды и вины, стоящих за поступками человека, размышлял В. Тендряков в повести «Суд», но ради предельной четкости главного вывода отбросил во второй ее части все аргументы в пользу беды. У Максимова иная задача: он пытается проследить сложное переплетение в судьбе Царева этих двух мотивов.

Нравственная ущербность Царева обнажается в его столкновениях и спорах с настоящими людьми. Один из них — московский скорняк Семен Семенович, с которым Царева свела судьба в немецком плену. Деятельная доброта исходит и от людей, выхаживающих его в таежной больнице. Царев боится поверить в искренность и бескорыстие их доброты — ведь тогда летят вверх торшашками годами пестуемые теории об обществе-джунглях, где правит сильный, отбросивший иллюзии, поправивший добро. Но правда беспощадно, и... «когтистая пятерня совести сжимает мне сердце». Раз жива совесть — будет жить человек. Однако автор трезв той трезвостью, которая даруется тем, кто хорошо знает жизнь, и не стремится свести ее к удобным формулам: возвращение Царева к людям — лишь одно из вероятных решений его судьбы.

«Добро всегда в душе нашей, и душа добра, а зло привитое...» — эти слова Л. Н. Толстого взяты эпитафией к повести. Но ее содержание не во всем с ними согласуется. Мотивировки возвращения Царева к людям, социальные и психологические, не безусловны. К тому же мы оставляем героя, когда он сделал

только первый, правда самый трудный шаг к людям. Как еще сложится его новая судьба? Ведь его представление о жизни, как о джунглях, где правит сильный, а не добрый, подвергается непрерывным ударам сегодня, в маленькой больничке. Последний удар ошеломляющ: если в Цареве есть что-нибудь человеческое, оно должно отозваться на смерть Николая, отдавшего за него жизнь. Но ведь было вчера, были такие периоды в жизни Сергея (годы бродяжничества, плен, лагерь), когда он имел все основания засомневаться в первородной доброте человеческой души.

Писатель знает (и за ним стоит непрукрашенный опыт жизни): душа может стать и посетителем зла — тогда уж ей нет прощения. Верно, что для Максимова понять своего героя важнее, чем просто осудить его. Но понять — это еще не значит простить. Суд собственной совести толкнул Сергея к людям, но его ждет суд этих людей... Нравственный максимум повести требовательней, чем ее эпитафия.

«Жив человек» — книга о людских судьбах, в ней есть яркие сцены, передающие дух 20, 30, 40-х годов, тонко прорисованы второстепенные персонажи. Но ее подлинный «нерв» — судорожное биение человеческой мысли, муки сердца, не находящего себе прощения. Отсюда лихорадочный ритм повести, резко меняющаяся от главки к главке интонация. Стиль повести — «исповедальный». Категоричность исходных формулировок соседствует с запутанной вязью слов, выдающих сомнение в их правоте. «Я не очень доверяю словам. Я слышал их на своем веку предостаточно. Люди чаще всего обряжают словами, как яркими перьями, свою убогую сущность. Но в устах скорняка слова как бы приобретают осязаемость, их, кажется, можно пробовать на ощупь: за ними правда его собственной биографии. Я отбиваюсь от этих слов с отчаянной злостью, накопленной почти за десяток лет волчьей своей жизни, но после каждой новой схватки со скорняком во мне остается все меньше силы, да и охоты сопротивляться». Состояние настороженной сосредоточенности, разрешающееся потрясением, дарует герою особую зрительную и психологическую зоркость: все предметы предстают перед читателем как бы в свете ярких ламп: портреты, очертания вещей на редкость четки, высветлены до дна.

«Я с трудом расклеиваю веки. Острый ослепительный свет врывается в меня. Круги — синие, зеленые, красные — плывут и множатся перед глазами. Затем, проявленные отстоявшимся сознанием, сквозь многоцветные радужные разводы прочеканиваются лица...» Эта картина — своего рода образный эквивалент художественной манеры автора «Жив человек». Графической чеканке дается предпочтение перед многоцветием живописи. Напряжение духовной тягостности героя с самим собой и людьми, выбор, тяготеющий над ним, диктуют строгую одноцветную определенность образной стихии повести. Ее «звучащий пласт» (излюбленный автором диалог) предельно лаконичен и тоже четок: сло-

ва других людей Царев жадно поглощает в их главном, так или иначе обращенном к нему содержанию.

Монологическое повествование в первых повестях Максимова чрезвычайно субъективно. Личность героя, его мироощущение проецируются на образную основу произведения. Сопоставленные с «Жестокостью», эти повести еще сильнее оттеняют «объективность» ее стиля, последовательность и уравновешенность повествования. Но тем не менее именно к «Жестокости» по своей композиционной структуре тяготеют первые повести Максимова. Главная идея проверяется судьбой героя, «овеществляется» в его рядовых поступках.

В «Дороге» по сравнению с первыми повестями Максимова конфликт героя с людьми значительно усложняется. Царев готов от открытого антагонизма шагнуть к полному примирению. Вся жизнь Губанова, как считал он сам, была отдана людям, но за видимостью «человекоцентризма» скрывалось равнодушие... В повести «Жив человек» взяты ситуации предельно заостренные, в чем-то исключительные и, как это ни парадоксально, разрешаемые на более легких путях, чем те, которые показаны в «Дороге». Заблуждение Губанова свойственно значительно большему кругу людей, чем тот круг, который поражен царевской мизантропией. Истоки этой мизантропии надо искать прежде всего в индивидуальной судьбе Царева. На заблуждении Губанова — печать времени. Сама коллизия третьей повести Максимова требовала большей социальной конкретизации, чем первые две. Прежде всего четкий временной акцент был необходим при характеристике главного героя, общественно активной личности с особой «человеческой философией». Максимов же в главном остается верен тому художественному зрению, которое запечатлелось в первых его повестях с их сосредоточенностью на сугубо этических выводах.

Одно из следствий этого — декларативность многих признаков, непрерывным потоком исходящих от героя: они оценочны, окончательны, но недостаточно сцеплены с тем миром, в котором до «чрезвычайного» жил Губанов, где складывался особый характер его чувствований. Личность, рожденная своим временем, — вот что стояло за убеждениями Веньки Малышева. Лицо максимовского героя рядом с ним куда более социально и психологически зашифровано. Поэтому и прозрение Губанова может быть воспринято как случайное, сугубо индивидуальное (диапазон подобных этических воззрений непрояснен).

В «Дороге» ощутим пока лишь отдаленный намек на то, что при особом «микроклимате» произведения столкновение персонажей в этической плоскости может переродиться в безадресный диспут на моральные темы. Настораживающая возможность стала реальностью в последней повести Максимова — «За чертой».

Опять привычный ритм жизни нарушен «чрезвычайным». Возвращение в родной дом Михея, сотворившего в жизни много

зла (последний же его грех, пеназванный, видимо, особо страшен), ломает установившиеся отношения его жены Клавдии с детьми, начинается ее спор с ними.

«Сколько прощать брату моему... до семи ли раз...» — взывает эпиграф повести. Суть не только в том, будет ли прощен Михей своей семьей. Главное — что стоит за прощением со стороны виновного и его судей. Тема прощения затрагивает сложные этические категории: совести, ответственности, милосердия.

Горемыка Плющ, представляющий тот большой мир, где до последнего времени творил зло Михей, покидая дом Клавдии, передает свое право судить преступника его детям. «Нет, пусть за все с него один спрос будет здесь, дома». Дом, семья избрана ареной не домашнего, а широкого общественного суда над героем. Жена, дети, друзья — как люди, личности, граждане — призваны исполнить суд над Михеем от имени всех людей, страны, времени. Суд вершится не по статьям и буквам уголовного кодекса, а по законам человечности, почему и судьей может стать каждый человек...

Как и сюжет, система образов в повести подчинена ее главной мысли. Каждый персонаж входит в произведение со своим вариантом суждений о Михее: другой род включения героя в художественную систему не практикуется. Создается своеобразное многоголосье, полилог. Голоса сливаются, расходятся, спорят. Сам Михей почти всегда молчит и только слушает из своей каморки чужие голоса. Он не видит говорящих, а только слышит их. И, как бы имитируя систему восприятия мира героем, Максимов тоже предельно сжимает привычный для него описательный пласт за счет предельного расширения звучащего: споры, диалоги следуют один за другим.

К сожалению, стихия жизни с ее активным, бескомпромиссным началом, заявившая о себе с приходом в повесть Плюща, не смогла стать здесь господствующей. Михей уподобен в повести некоему страшному грешнику, почти лишен индивидуальных человеческих примет, оторван от судьбы страны. Пытаясь воссоздать вехи падения Михея, Максимов прибегает к привычному для него приему «кадров». Теперь они получили название — «сны Михея»: первый, второй, третий, четвертый. Но прием, оправдавший себя в повести «Жив человек», здесь кажется искусственным, выбор «кадров» выглядит случайным. Эпизоды из прошлой жизни героя, очевидно, призваны обнаружить особый психологический подтекст его поступков (обобщающий комментарий в конце каждого из них, многозначительность интонации...). Но комментарий слишком расплывчат, многозначительность оборачивается претенциозностью.

В повести живут как бы два Михея — один в воспоминании Клавдии, другой в реальных картинах. Образ главного героя расплывается, теряет четкие контуры. Кажется, что автор согласился на подобную «двуликость», и движимый стремлением оправ-

дать позицию героини, и в то же время не желая отказаться от реализации собственной концепции. Из-за нечеткости лица Михея спор: прощать или не прощать — приобретает оттенок не прикрепленного к конкретной судьбе диспута. Моральная проблема ставится в виде некоей абстрактной идеи, и решение отыскивается на мировом складе книжной мудрости и «вечных истин».

К тому же за словесными масками почти всех героев, участвующих в диспуте, не ощущается сердца, тревоги, боли. Мысль словно оторгнута от живой личности. Если в первых повестях Максимову достаточно было лишь очертить облик героя (поступок почти всегда исчерпывал человека), то в последней коллизия значительно сложнее: чтобы читатель включился в творимый на страницах повести суд, он должен не только увидеть лица судей, но и прочесть их души. Вряд ли возможно этого добиться, следуя первым повестям с их графически строгим и скупым рисунком. Правда, теперь лаконичное описание дополняется бесконечными монологами, развернутыми оценочными характеристиками, по их органического сплава не создается.

В итоге автор вынужден постепенно отказываться от заявленного с первых строк повести многоголосья. Объективный рассказ, когда человеческие позиции сопоставляются и предпочтение не дается априорно какой-либо одной из них, уступает место апологетическому противопоставлению позиции Клавдии всем другим. Авторское восхищение щедростью ее души нарастает от страницы к странице, сопровождаясь все усиливающимся осуждением упорства ее оппонентов, и получает законченное выражение в таком резюме из кульминационной главы книги: «Вглядываясь в каждого из детей поочередно, Клавдия видела, чувствовала, знала: ничего они не забудут и не простят. И не потому, что действительно столько лет держали па отца сердце. Нет! Просто тронула их слабые души какая-то порча, что, разъедаая людскую суть, заполняет их тягостным и для них самих необъяснимым ожесточением». Теперь в упорстве детей прочитывается лишь их человеческое несовершенство. Безусловно, оно им свойственно, и не в малой мере. Но ведь в начале повести все было значительно сложнее: за детьми, несмотря на их слабости, признавалось право на обиду, и именно им завещал Плюц не оставлять зло безнаказанным. В конце сложность и множественность аргументации снимаются. Все дело в природных качествах героев: у детей нет сердца — они не смогли простить. Клавдия им обладает — она простила.

Наконец, в последней главе Клавдия, обращаясь к детям, отбрасывает сам вопрос: виноват ли отец перед ними и людьми — и просит простить ради нее самой: «Имейте сердце, мать ведь я вам. Родная!» Так спор вокруг этической оценки жизни Михея теряет свое значение. И это естественный итог ситуации, которая сложилась в повести: в конгломерате мнений, аргументов совсем

затерялась единственно возможная правда, в словах потонула живая человеческая реакция. «Нету на нас ни на ком никакой вины» — за такое «резюме», казалось, готов ухватиться вместе с одной из героинь сам автор. Изжившая себя идейная коллизия, таким образом, просто отброшена.

Сопоставляя повесть «За чертой» с первыми работами Максимова, завоевавшими ему признание читателя («Мы обживаем землю», «Жив человек»), мы отчетливо видим: эволюция художника весьма противоречива и далеко не всегда имеет позитивный характер.

Последние повести — «Дорога», «За чертой» и в особенности «Шаги к горизонту» (1967) — свидетельствуют о замкнутости писателя внутри узкого круга тем, однотипных персонажей (мир уголовщины, лагерей, мучимый совестью преступник и т. д.). Максимов, видимо, еще не решается «стать за черту», выйти из сферы уже «отработанных» впечатлений, переступить через освоенные художественные приемы. В последних повестях Максимова происходит некая девальвация и самой проблематики, и средств ее воплощения. Повесть «Шаги к горизонту» уже откровенно фрагментарна, эскизна. Да и сама специфическая, максимовская, постановка нравственных вопросов, соотносимая ранее, в повести «Жив человек», и с историческими особенностями времени, и с «вечными» этическими коллизиями, здесь растекается по частностям, тонет в бытописательстве «блатного мира».

* * *

«Ситуация выбора», когда резко размежевываются этические позиции героев, что ведет к острому конфликту, резко изменению всей их судьбы, естественно приобретает особую напряженность в повестях о войне, где смерть грядет за малым проступком, а отступление, казалось бы на шаг, может обернуться предательством. Здесь все положения драматизированы подчас до предела, выводы заострены, приговор бескомпромиссен.

Василь Быков вошел в современную литературу со своей главной темой — человек на войне. Верный жанру повести, он эту тему решает не с эпической обстоятельностью, а посредством одного конкретного сюжетного поворота. Экспериментальная коллизия, позволяющая в одном эпизоде или серии таковых дать «срез» подлинного существа того или иного персонажа, становится обычной для повестей Быкова. Его герои проходят через такие испытания, которые в силу своей сложности, трудности, неожиданности исключают случайность результатов «проверки».

Подобный ход сам по себе и перспективен и в то же время таит потенциальную опасность.

Острота сюжетного поворота, запрограммированность его на «специальное задание» мешают многостороннему и последовательному анализу жизненного материала. На первый план высту-

пает один мотив, а он, как правило, не способен вскрыть с достаточной полнотой социально-нравственные истоки поведения героев.

В повести Василя Быкова «Сотников» (1970) экспериментальность ситуации очевидна: взяты два дня из жизни двух героев, те решающие два дня, которые позволят проверить сопротивляемость жестоким обстоятельствам разных героев и сопоставить (противопоставить) их. Для проверки выбраны предельно трудные условия — неудачи преследуют партизан одна за другой, пока встреча со смертью не проясняет все до конца.

Сотников и Рыбак проходят испытания на духовную и физическую стойкость. Хотя физические испытания очень тяжелы, как и в «Жестокости», не они составляют главное содержание повести. Оно в эстетическом анализе «человеческой стоимости» героев. Оба проходят испытания «человеком» во встрече со старостой, Демчихой, наконец, с врагами — немцами и их прислужниками-полицаями.

Тяжкое испытание физических сил выдерживает Рыбак. Он ведет за собой Сотникова по заснеженному полю, отыскивая дорогу, тащит тяжелую овцу на спине. Сотников, помошный по природе, к тому же больной, еле бредет за Рыбаком, выглядит обузой расторопному товарищу по походу.

Но вот партизаны в руках врага — сопоставление героев, последовательное, но не навязчивое, продолжается.

Желание жить управляет подчас осознанно, а более всего инстинктивно всем поведением Рыбака. У Сотникова, много пережившего, больного, измученного ранением, инстинкт жизни значительно ослаблен — «он не слишком дорожил своей жизнью, которая давно не была для него удовольствием, а некоторых пор перестала быть его обязанностью».

Этот мотив отрешенности Сотникова от жизни еще до того, как над ней повисла непосредственная опасность, намеренно педантируется в повести, переводя подчас сопоставление горя с Рыбаком из сферы социально-нравственной в «биологическую», снижая впечатление от подвига Сотникова, не жалеющего своей жизни во имя других людей, а вовсе не потому, что она была у него достаточно безрадостной.

Тем не менее главной у Быкова мы считаем мысль, согласно которой противоположность поведения героев продиктована не разным накалом «жажды жизни» самой по себе, а тем, как инстинкт жизни корректируется нравственным кодексом каждого. Жизненная мораль, которой следует Рыбак, того же толка, что и мораль сплавщиков из тепдряковской повести «Тройка, семерка, туз». Она регулируется требованием «пужно!» — в армии он был исправным старшиной, в отряде — удачливым партизаном. Рыбак поступал, как все, и был честен. Высокая нравственность им принята, но не осознана, не выстрадана. Эта «естественная мораль» дала трещину, как только Рыбак остался

один на один со страхом смерти, как только создавалась такая ситуация, когда силы падо было черпать в самом себе, в своей индивидуальности, когда не на кого было опереться и не у кого попросить помощи. Инстинкт самосохранения подавил угрызения совести. Верность товарищам, преданность Родине были отброшены без длительных мук и сомнений.

Сотников сомневается — можно ли оценивать поступки Рыбака по высшему кодексу человечности, но автор повести требовательнее героя — он судит Рыбака по этому кодексу. Последняя глава повести, когда Сотникова уже нет в живых, — приговор Рыбаку. «Он погибал всерьез, насовсем и самым неожиданным образом. Теперь он всем и повсюду враг. И, видимо, самому себе тоже»; «хотя [его] оставили в живых, но в некотором отношении тоже ликвидировали».

Сотников, видя падение недавнего товарища, пытается понять его причины — и в мыслях Сотникова это авторское мнение на этот счет: «Рыбак был неплохим партизаном, наверно считался опытным старшиной в армии, но как человек и гражданин безусловно недобрал чего-то. Впрочем, откуда было и добрать этому Рыбаку, который после своих пяти классов вряд ли прочитал хотя бы десяток хороших книг. Разве в своем духовном развитии он достигал того уровня нравственности, который бы давал право расценивать его поступки по высшему кодексу человечности?»

Конечно, такой ход раздумий Сотникова (а за ним непосредственно стоит автор) не может не вызвать известного недоумения. Утверждение о прямой связи духовного развития и нравственной «стоимости» человека с образованием, тем более — с количеством прочитанных им книг отдаёт крайней поверхностностью и уводит в сторону от серьезного анализа корней изображаемой ситуации, как уводят от него и «биологические» акценты повести.

Вместе с тем утверждения героя в данном случае не должны заслонять от нас целиком общую справедливость занимаемой автором позиции, взятой в ее широком социально-этическом аспекте: нравственная стойкость осознается как одно из проявлений высокой духовности, той духовности, которая позволяет преодолеть страх за свое «я» во имя совести и человечности. Глубокая внедренность в сознание моральных устоев, их гуманистическая насыщенность — залог человеческой порядочности, стойкости.

Сотников в противоположность «нутрянному» Рыбаку — человек глубоко убежденный и принципиальный. Принципы, убеждения диктуют все его поступки. Вот Сотников в доме старосты, слушает его жалобы на жизнь. «Он не мог сочувствовать человеку, который согласился на службу у немцев и так или иначе исполнял эту службу. То, что у него находились какие-то оправдания, не трогало Сотникова, уже знавшего цену такого рода оправданиям. В жестокой борьбе с фашизмом нельзя было принимать во внимание никакие, даже самые уважительные, причины — по-

бедить можно было лишь вопреки всем причинам. Он понял это с самого первого боя и всегда придерживался именно этого убеждения, что в свою очередь во многом помогло ему сохранить твердость своих позиций во всех сложностях этой войны». В той ситуации, в какой Сотников оказывается в повести, эти качества — источник его силы. Правда, автор дает понять, что безусловное подавление сердечного порыва выкладками ума кое в чем ограничивает самого героя. Но Быков не раскрывает в полной мере эту мысль — сейчас его интересует другое.

Все, что делает Сотников в повести до момента пленения (решение больному идти на задание, схватка с полицией и затем следование за Рыбаком, несмотря на страшную боль в раненой ноге), все это — подготовка его подвига, когда дух (вера, убеждения) победили боль и слабость измученного тела. Попав в руки полицаяев, Сотников «почувствовал, что вплотную приблизился к своему рубежу, своей главной черте, возле которой столько ходил па войне, а сил у него не много. И он опасался, что может не выдержать физически, поддаться, сломиться наперекор своей воле — другого он не боялся».

Два человека, встретившиеся на жизненном пути Сотникова, стали для него образцом того, как должен настоящий человек встретить смерть. Они показали ему, что значит умереть с достоинством и с пользой для других.

Один — седой полковник. «Несколько минут перед расстрелом были его триумфом, его последним подвигом, паверное, не менее трудным, чем на поле боя: ведь полковник даже не надеялся, что его кто-то услышит из своих». Другой — раненый лейтенант, он сам погиб, но дал возможность многим бежать из плена.

Сотников хочет совместить два эти подвига. Перед лицом неизбежной смерти он «строго определил свой выбор... И если что-либо еще заботило его в жизни, так это последние его обязанности по отношению к людям, волею судьбы или случая оказавшимся теперь рядом. Он понял, что не вправе погибнуть, прежде чем определит свои с ними отношения, ибо эти отношения, видно, станут последним проявлением его Я перед тем, как оно навсегда исчезнет».

Сотников хочет быть деятельным по отношению к людям до последних минут. Он не может уйти из жизни, так или иначе не искупив своей невольной вины перед Демчихой и старостой. «Сотников легко и просто, как что-то элементарное и совершенно логическое в его положении, принял последнее теперь решение: все взять на себя... По существу он жертвовал собой ради спасения других, но не менее, чем другим, это пожертвование было необходимо и ему самому. И дело тут не в папвных иллюзиях — Сотников не мог согласиться с мыслью, что эта смерть явится пеленой случайностью по воле этих пьяных прислужников. Как и каждая смерть в борьбе, она должна что-то утверждать, что-

то отрицать и по возможности завершить то, что не успела осуществить жизнь».

Преодоление Сотниковым перед лицом смерти забот о своем Я во имя людей оттеняется пробудившимся животным эгоизмом Рыбака, готового ради сохранения своей жизни предать любого: Петра («А что если ко всей этой истории припутать старосту?»), Сотникова...

Принятие Сотниковым всей вины на себя оказалось бесполезным — он никого не спас, но этим действием он заслужил право прямо глядеть в глаза мальчику в буденовке, благословить этот «стебелек» на будущую добрую жизнь.

Повести Нилина, Тендрякова, Максимова, Быкова, о которых шла речь в нашей работе, вызвали острый интерес читателей-современников к таким напряженным коллизиям жизни, в которых выявляется этическое содержание личности. Жизненная основа жанра — источник его перспективности. Будущие повести такого рода, безусловно, продолжат разговор, развернутый на страницах произведений, о которых шла речь в статье.